

L'arte, palestra dell'errore



GIORGIO MARCHETTI

SEP 23, 2025

Sia lodato l'errore

Sia lodato l'errore

*quella crepa nel muro bianco delle certezze,
dove entra finalmente un raggio di verità.*

Sia lodato lo sbaglio

*che ci conduce fuori dal sentiero,
per scoprire che la strada vera
non è mai segnata da cartelli
ma da cicatrici.*

Sia lodato il fallimento

*che spoglia l'orgoglio
e ci restituisce fragili e vivi.*

*Perché solo cadendo si misura il peso delle cose,
solo perdendo si riconosce ciò che resta,
solo sbagliando si impara la compassione.*

L'errore è maestro severo,

*ma le sue lezioni sono scolpite,
non annotate.*

Il fallimento non chiude,

apre.

È principio di un'altra verità.

Rendi sacra ogni ferita,

*ogni scelta mancata,
ogni tentativo spezzato:
sono il prezzo della crescita,
sono i gradini del volo.*

*E ricorda:
solo chi ha tremato
conosce la forza di stare in piedi,
solo chi ha sbagliato
sa davvero come amare.*

(Antonio Ferragamo, 4 Settembre 2025, poesia inedita che qui riporto per gentile concessione dell'autore)

Senz'altro, più d'uno tra i miei ascoltatori non approverà l'elogio dell'errore che Antonio Ferragamo fa nella sua poesia "*Sia lodato l'errore*". In una società scientificamente e tecnologicamente avanzata come la nostra, in cui più di otto miliardi di persone sono permanentemente interconnesse tramite reti informatiche, telefonini, computer e satelliti, fanno affidamento per le loro cure mediche su strumentazioni avanzatissime, trapianti d'organo ed estese campagne sanitarie di prevenzione e vaccinazione, e possono viaggiare da un continente all'altro con voli aerei di linea; in un mondo sempre più mosso, regolato e condizionato dall'attività umana e dai suoi prodotti, tanto che la massa totale di prodotti fabbricati dall'uomo è ormai superiore alla biomassa vivente presente sulla Terra¹; in un'era che vede l'inarrestabile avanzare dell'intelligenza artificiale, delle biotecnologie, dell'ingegneria genetica; ebbene, in un simile contesto, anche il minimo errore umano può causare le più svariate conseguenze negative su ampie parti della popolazione: dall'interruzione di servizi essenziali quali la distribuzione dell'acqua e dell'energia elettrica e i trasporti pubblici, a crisi alimentari e sanitarie, fino a veri e propri disastri quali quelli causati dal malfunzionamento delle centrali nucleari o da una manovra sbagliata di una nave o di un pilota d'aereo.

Sembrerebbe, quindi, essere fuori luogo ogni elogio dell'errore.

È doveroso riconoscere, però, che in genere gli scrittori non ignorano o negano le infauste conseguenze dell'errore umano. Ce ne danno una dimostrazione proprio i più grandi tra di loro. Shakespeare ci mostra, in due capolavori assoluti della drammaturgia—*Otello* e *Re Lear*—che un errore di giudizio o di fiducia può portare all'assassinio. La lunga vicenda di sventure e peripezie che si abbatte su Renzo e Lucia

nei *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni trova la sua origine nell'errore compiuto da Don Abbondio nel non essersi opposto alle minacce di Don Rodrigo. Ne *Il conte di Montecristo* di Alexandre Dumas, Edmond Dantès avrebbe potuto evitare l'arresto e la successiva detenzione nel terribile Castello d'If se, anziché farsi completamente distrarre dal suo amore per Mercedes, avesse prestato un minimo di attenzione alla gelosia di Mondego, all'invidia di Caderousse e all'ambizione di Danglars.

Bisogna comunque ammettere, a parziale favore di quanto sostiene Antonio Ferragamo, che non tutti gli errori vengono per nuocere. Al di là dei limitati e circoscritti vantaggi che l'errore può comportare per il singolo individuo—vantaggi riassunti nel popolare detto “sbagliando s'impara”—l'errore può condurre a vari tipi di scoperte—scientifiche, tecnologiche e di altro tipo—che hanno una ben maggiore e più ampia utilità sociale. L'errore di [Cristoforo Colombo](#), che pensava che al di là delle Azzorre dovessero esserci le Indie, lo portò a scoprire l'America. Nel 1839, [Charles Goodyear](#), mentre cercava di mescolare la gomma con lo zolfo, fece cadere per errore la miscela in una padella rovente. Con suo grande stupore, notò che la gomma, invece di sciogliersi ulteriormente o vaporizzarsi, rimaneva solida e, man mano che aumentava il calore, diveniva più dura: aveva scoperto il processo della [vulcanizzazione della gomma](#) che ha reso possibile la produzione di pneumatici, guarnizioni, cavi elettrici isolati, suole di scarpe, nastri trasportatori e una miriade di altri oggetti di uso quotidiano e industriale. Nel 1968, Spencer Silver, uno scienziato della 3M, che stava tentando di sviluppare un adesivo super-resistente, creò per sbaglio un adesivo a bassa adesività, riutilizzabile e sensibile alla pressione, che fu la base per il famoso [Post-it](#). Questi pochi esempi dovrebbero bastare da soli per farci capire che “*Il fallimento non chiude, / apre. / È principio di un'altra verità.*”

Che l'errore sia poi, in genere, una cosa così intollerabile, inutile ed estranea all'essere umano lo smentiscono i vari [biases cognitivi](#) su cui facciamo quotidianamente affidamento quando prendiamo le nostre decisioni e ci formiamo le nostre opinioni ([bias](#) è un termine inglese, ma di origine francese, usato in psicologia che non ha un preciso corrispettivo in italiano: a seconda del contesto può essere reso con termini quali “pregiudizio”, “inclinazione”, “preferenza”, “distorsione”, ma anche “errore”). Cito come esempio solo i *biases* più comuni.

Il *bias* di conferma (*confirmation bias*) ci porta a dar credito solo alle informazioni (e alle interpretazioni delle informazioni) che confermano e sostengono le nostre opinioni e convinzioni acquisite, e ad ignorare o ritenere false quelle contrarie. Ad esempio, se

non sopportiamo una persona, tenderemo a interpretare negativamente ogni suo gesto, anche il più innocuo e persino gentile.

Il *bias* del “senno di poi” (*hindsight bias*) ci porta a sostenere che un dato evento, che si è appena verificato e che non era stato previsto, era invece facilmente prevedibile. Questo *bias*— che ci porta a dire “Ve l’avevo detto io!”—viene ironicamente additato con il famoso proverbio: “Del senno di poi son piene le fosse”.

Il *bias* dell’ancoraggio (*anchoring bias*) si manifesta quando, nel prendere una decisione, ci lasciamo influenzare dalla prima impressione o informazione che ci viene fornita. Poniamo ad esempio che, dovendo comperare una giacca, visitiamo alcuni negozi. Se il primo negozio che visitiamo vende una certa giacca a 200€ e il secondo negozio vende la stessa giacca a 180€, tenderemo a giudicare il prezzo del secondo negozio come conveniente, proprio perché lo confrontiamo con l’ancoraggio iniziale di 200€. Tuttavia, se poi trovassimo, in un terzo negozio, la stessa giacca a 150€, ci renderemmo conto che la nostra valutazione era stata distorta dall’ancoraggio.

I *biases* cognitivi, pur portandoci varie volte a prendere decisioni inaccurate o a farci delle opinioni poche logiche, altre volte dimostrano la loro validità adattativa quali scorciatoie mentali che il cervello adotta in situazioni in cui abbiamo poco tempo e scarse risorse a disposizione per prendere una decisione e non possiamo permetterci di prestare troppa attenzione ai dettagli. Ad esempio, il *bias* dell’ancoraggio ci permette di economizzare lo sforzo cognitivo necessario per prendere una decisione affidandoci alla prima informazione disponibile.

Di errori “utili”, del resto, ne facciamo non solo quando decidiamo o ci formiamo delle opinioni, ma anche quando ricordiamo. Come ci mostra lo psicologo Daniel Schacter nel suo libro *The Seven Sins of Memory. How the Mind Forgets and Remembers*², la nostra memoria è *transitoria*: i nostri ricordi si degradano e svaniscono col tempo; è *distratta*, come quando perdiamo le chiavi perché eravamo sovrappensiero; è soggetta a *blocchi*, come quando non ci viene in mente una certa parola che abbiamo “sulla punta della lingua”; è ingannevole, perché può *attribuire* un ricordo alla fonte sbagliata; è *suggestionabile* e si lascia influenzare da ciò che altri ci dicono; è *distorta*, perché i ricordi si piegano alle emozioni e convinzioni attuali; ed è anche *persistente*, quando non smette di riportare alla mente ricordi dolorosi o indesiderati.

Gran parte di questi errori—o “peccati”, come li definisce Schacter—della memoria, sono necessari per assicurare il buon funzionamento della memoria stessa e per il suo

continuo aggiornamento—cancellazione dei vecchi dati, acquisizione di nuovi dati essenziali, conservazione dei dati indispensabili, e così via. Ad esempio, il “peccato” più comune della memoria, ovvero la sua transitorietà, non è altro che la conseguenza del fatto che la mente deve cancellare i dati vecchi per evitare di essere sovraffollata da una marea di dati contrastanti e non più attuali. Similmente, il fatto che ci dimentichiamo facilmente gesti o azioni che compiamo in modo ripetitivo o semiautomatico—”Ho chiuso la porta di casa quando sono uscito?”, “Ma dove ho messo gli occhiali?”—deriva dalla necessità, quando acquisiamo nuovi dati, di trattenere solo ciò che è essenziale e scartare ciò che è superfluo.

Insomma, volenti o nolenti, negli errori, di errori, con gli errori e grazie agli errori viviamo. Non stupisce, quindi, il disappunto che proviamo quando qualcuno, che sappiamo essere altrettanto fallibile quanto noi, ci fa osservare l’errore che abbiamo commesso. È inevitabile, tutti noi siamo destinati a sbagliare. Chi pensa di non sbagliare mai o anche solo chi crede che non si dovrebbe sbagliare mai, fa il più grosso errore: dimostra di non conoscere l’essere umano. Una conoscenza, questa, che solo sbagliando si apprende, perché *“solo sbagliando si impara la compassione.”*

(Per inciso, sia chiaro: io non credo che questa constatazione debba rappresentare una giustificazione per tutti gli errori in generale, né tantomeno che sia da intendersi quale uno sprone a continuare a sbagliare—anzi! Credo però che sia da tenere in considerazione quando si giudicano gli errori).

Vi è anche un altro motivo, meno evidente ma altrettanto irritante, che ci porta a mal sopportare la parola “errore”.

Come evidenzia la *Teoria del Learnable* che Luca Magni, Ahlam Alharbi ed io stiamo sviluppando in questi anni ³, anche quando non abbiamo nessuna intenzione di compiere errori, quando anzi cerchiamo di essere il più possibile attenti, precisi e chiari, beh, proprio allora, a causa del modo in cui funziona la nostra attenzione, creiamo un cosiddetto “cono d’ombra” cognitivo che impedisce a noi e ai nostri interlocutori di percepire, vedere, immaginare e concepire specifici aspetti della realtà. Il che può portarci a compiere degli errori (di valutazione, giudizio, previsione, o di altro tipo) anche se non lo vogliamo.

Orbene, se analizziamo il funzionamento della parola “errore”, scopriamo che il suo uso favorisce l’insorgere di un “cono d’ombra” che ci impedisce di scorgere certe contraddizioni nei nostri giudizi. Lo capiamo se pensiamo a quali siano le condizioni

minime che ci consentono di parlare di “errore”. In generale, possiamo dire che per parlare di “errore” devono esserci:

1. un obiettivo più o meno esplicito che si vuol raggiungere (tramite un atto o un pensiero);
2. una prescrizione o regola, anch'essa più o meno esplicita, che va seguita per raggiungere l'obiettivo (e che invece viene disattesa da chi compie l'atto o il pensiero);
3. un atto o un pensiero, sia esso espresso o meno, che, non conformandosi alla prescrizione o regola, non riesce a raggiungere l'obiettivo che si voleva ottenere.

A tali condizioni va poi ovviamente aggiunto che deve esserci qualcuno che abbia la capacità di riconoscere la presenza di queste condizioni e sappia trarne un giudizio.

In sintesi, un errore si verifica quando, dato un obiettivo e le prescrizioni necessarie per raggiungerlo, l'azione o il pensiero di chi mira a quell'obiettivo non si conforma a tali prescrizioni e perciò non riesce a raggiungerlo.

Ebbene, proprio il fatto che, quando si parla di “errore” si sottintenda una certa *normatività*—si implichi cioè che esistano delle “prescrizioni necessarie” da seguire e a cui conformarsi per poter raggiungere l'obiettivo—ci induce spesso a non vedere che l'uso stesso della parola “errore” favorisce necessariamente il formarsi di un contesto o situazione in cui da una parte ci sono quelli che seguono le regole e si comportano correttamente, e dall'altra quelli che le regole non le seguono e sbagliano: un contesto in cui qualcuno agisce da giudice e qualcun altro agisce da giudicato.

Se io ti dico, pur con tutte le più buone intenzioni, che hai fatto un errore, automaticamente faccio di te un “inaffidabile”, un “irresponsabile”, un “colpevole” (e in certi contesti, persino un “peccatore”), mentre io assumo il rassicurante ruolo di “esperto”, “competente”, “giudice”, “conoscitore”. Vale a dire, quando uso la parola “errore”, creo—volente o nolente—un rapporto asimmetrico tra te e me—un rapporto in cui io e il sapere a cui faccio riferimento diveniamo il metro di giudizio, il parametro di riferimento, la norma, ciò che offre certezza, un punto di appoggio, la guida, mentre tu divieni il giudicato, colui il quale avrebbe dovuto seguire la norma e non l'ha fatto, chi cerca le certezze, chi ha bisogno di un punto di appoggio, chi deve essere guidato.

Ben vengano dunque, in questo senso, le occasioni che rompono il “muro bianco delle certezze”, spogliano il nostro “orgoglio” e fanno restituirci “fragili e vivi” a noi stessi.

Non vi è dubbio che una di queste occasioni, forse la più feconda e significativa, ce la fornisca l’arte. E questo perché *l’arte è il luogo dell’errore per eccellenza*. È il luogo in cui le regole e le norme della realtà ordinaria—fondate su valori socialmente condivisi, volte a raggiungere obiettivi pratici specifici e articolate ed espresse in termini dal preciso significato—vengono continuamente ribaltate, rovesciate e riscritte dall’artista in ogni sua opera. Entrando in questo luogo—che, per dirla con Maurice Blanchot ⁴ è un mondo “altro-da-ogni-mondo” (l’arte “*a son origine, non dans un autre monde, mais dans l’autre de tout monde*”, p. 72)—l’artista abbandona le comode ma angustianti certezze della realtà ordinaria, la stabilità, il conforto e la sicurezza che essa offre, per affrontare, coraggiosamente, l’indeterminato e l’ignoto.

Questo luogo che è l’arte, è la palestra dell’errore e dello scandalo per antonomasia. Edipo, senza rendersene conto, uccide il padre e genera dei figli con sua madre; nessuno ha accecato Polifemo; la pipa di Magritte non è una pipa; il burattino di legno dal lungo naso appuntito sa parlare; il naso di Oniris Naso di cane fiuta letteralmente “*l’acre puzzo della menzogna, che agli altri sfuggiva*”; il Mosè di Michelangelo, pur sembrando vero, non parla; il poeta pretende che la luna lo ascolti e gli parli: “*Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai, / Silenziosa luna?*” e che i cipressi lo sappiano confortare: “*Ti canteremo noi cipressi i cori / Che vanno eterni fra la terra e il cielo*”; la fotografia crede di riuscire a fermare istanti che il tempo invece trascina via con sé inesorabilmente; la musica ci illude che il monotono scorrere del tempo possa venire, a piacimento, espanso, compresso, diluito, accelerato, rallentato.

E invece lo sappiamo benissimo, è tutto un errore: non è vero che i burattini di legno sappiano parlare; qualcuno c’è stato che ha accecato Polifemo; non è possibile fiutare col proprio naso la menzogna; la luna non ci ascolta; il tempo non può essere fermato; non esiste in realtà alcun Raskòl’nikov né alcuna Sonja.

In questo mondo “altro-da-ogni-mondo”, ciò che il senso comune definirebbe come “errore”, “illusione”, “falsità”, “impossibilità logica”, “sgrammaticatura”, “colpa”, “macchia” e “vergogna” diviene occasione per infrangere il “muro bianco delle certezze”, pietra dello scandalo su cui e con cui l’artista erige la sua opera.

Come sostiene Blanchot nel suo *L’espace littéraire*, l’arte offre all’artista lo spazio e la possibilità per spingersi nell’errore ed errare verso gli estremi limiti. Errore infatti

significa per l'artista errare (*"Erreur signifie le fait d'errer"*, p. 249). Ma cosa rende possibile all'artista di spingersi nell'errore e di errare? Come si viene a formare quel luogo dell'errore che è l'arte?

Come ho cercato di chiarire nel mio [*La macchina estetica*](#)⁵, l'opera d'arte scaturisce dall'incessante incontro/scontro dialettico tra l'idea iniziale dell'artista—o "intenzione formativa", come la definisce il filosofo italiano Luigi Pareyson⁶, per indicare una sorta di progetto in fieri che giunge a definirsi solo con il completamento dell'opera—e la materia e gli strumenti che egli adotta per realizzarla (suono, parola, colore, marmo, gesto, trama, personaggi, pennello, strumento musicale, ecc.).

L'artista parte da un'idea che lo guida nella creazione dell'opera. Tuttavia, durante la realizzazione dell'opera, emerge un "inevitabile conflitto" tra l'"intenzione formativa" dell'artista e il materiale e gli strumenti che egli adotta. I materiali e gli strumenti, infatti, presentano limiti e difficoltà che non possono essere del tutto previsti fin dall'inizio.

Questa incapacità di prevedere le difficoltà che l'uso dei materiali e degli strumenti può comportare, costringe l'artista a un "dialogo" forzato con la materia, che si traduce per lui in una continua ricerca di soluzioni tramite ripensamenti, tentativi, prove, correzioni, aggiunte, adattamenti, modificazioni e innovazioni.

È importante ribadire che l'artista, in questa ricerca di soluzioni, *non deve rispondere ad alcuna regola della realtà ordinaria, ma solo alla regola individuale e propria di ciascuna opera*, la quale viene a definirsi—a partire dall'intenzione formativa dell'artista—man mano che l'opera prende corpo. Non dovendo necessariamente basarsi sulle regole della realtà ordinaria per risolvere i problemi sollevati dai materiali e dagli strumenti, l'artista è libero di inventare soluzioni che il senso comune non esita a definire "errate", "illogiche", "sbagliate", "illusorie", "false", "irreali", "immaginarie".

Per l'artista, che adotta e risponde a regole diverse da quelle che sono in uso nella realtà quotidiana, le soluzioni che egli inventa, i pensieri che esprime, le parole che trova, i gesti che compie, non sono affatto errori. Se per l'uomo della strada la regola da seguire per farsi ascoltare è parlare con qualcuno che sia in grado di capire le sue parole, per l'artista la regola è un'altra—ad esempio, parlare con la luna, come fa Giacomo Leopardi. Ecco allora che, essendo diversa la regola necessaria per ottenere un certo obiettivo—ricordiamoci la condizione (2) necessaria per poter parlare di

“errore”, di cui ho parlato prima—quello che per l’uomo comune è un palese errore (la luna non ti può ascoltare!), per l’artista è assoluta normalità.

Questo non esclude però che l’artista non faccia errori nel suo operare: l’artista infatti sbaglia quando la sua opera non risponde appieno alla regola che governa la specifica opera.

Vari sono i tipi di errore, le trasgressioni, le violazioni, gli scarti e i sovvertimenti che l’artista è libero di sfruttare. Consideriamo i più comuni in ambito letterario.

1. Errori in quello che si racconta: lo scrittore può raccontare vicende e storie che non si sono mai svolte e che mai si potranno svolgere, così come può raccontare di personaggi inesistenti.
2. Errori nel modo di raccontare, ossia di costruzione narrativa: lo scrittore può rovesciare il reale ordine temporale dei fatti, iniziando ad esempio dalla morte di un personaggio, per poi proseguire con la sua nascita, o innestando dei flashbacks nel racconto.
3. Errori nell’uso del mezzo linguistico usato, quali errori ortografici, sgrammaticature, neologismi, alterazioni nella sintassi.
4. Errori semantici, logici e concettuali, quali concetti contraddittori o paradossali e metafore assurde o impossibili.
5. Errori raccontati: lo scrittore può far fare ai suoi personaggi degli errori, delle scelte sbagliate, dei lapsus.
6. Errori rispetto al genere o alle convenzioni letterarie: lo scrittore può mischiare generi inconciliabili o violare le aspettative di un genere (ad esempio, un giallo senza colpevole, una tragedia con lieto fine, una poesia che non segue alcuna metrica riconoscibile).
7. Errori di pragmatica della comunicazione: lo scrittore può violare le regole della comunicazione con omissioni, finali sospesi e promesse narrative non mantenute.
8. Errori meta-letterari: lo scrittore può mostrare i propri fallimenti nello scrivere, lasciare il testo “incompiuto”, far emergere le cancellature o i ripensamenti, trasformando l’errore in parte stessa della scrittura.

Come si capisce, in arte, l’errore non è mai un difetto, ma un mezzo di libertà creativa, un modo per aprire spazi di senso e possibilità che il linguaggio, le convenzioni, le norme della vita ordinaria, e il senso comune non consentirebbero.

Riporto qui, a titolo esemplificativo, quanto scrive Edgar Allan Poe nel suo “*The philosophy of composition*” del 1846⁷, per mostrare quali problemi possa porre all’intenzione formativa dell’artista la materia che egli usa, e come l’artista li possa risolvere liberamente rispetto alle norme della realtà ordinaria e del senso comune, ma sempre mantenendosi però all’interno della regola propria ed individuale di ciascuna opera.

In questo saggio, Poe illustra i vari passi che lo portarono a comporre la poesia “*The Raven*” (Il Corvo). Dopo aver argomentato come e perché fosse giunto a scegliere una certa lunghezza (circa cento versi), una certa sfera d’azione (la Bellezza), un certo tono (la mestizia), una certa struttura (il ritornello) e un certo tipo di parole (che dovevano possedere una “o” lunga congiunta con una “r”), descrive come la parola “*Nevermore*” (Mai più) fosse la più adatta a soddisfare le esigenze che si erano così venute a determinare fino a quel preciso punto di sviluppo della composizione. Questa parola, tuttavia, presentava delle difficoltà, le quali, per essere risolte, richiedevano un ulteriore e preciso sviluppo della composizione—sviluppo che poteva aver luogo solo grazie all’azione di ripensamento, valutazione e modifica dell’autore:

Il requisito successivo era un pretesto per l’uso reiterato dell’unica parola “*nevermore*”. Osservando la difficoltà che trovai subito a inventare una ragione abbastanza plausibile per la sua continua ripetizione, non mancai di accorgermi che tale difficoltà sorgeva soltanto dalla implicita premessa che la parola dovesse essere così continuamente o monotonamente pronunciata da *un essere umano*—non mancai di avvedermi, insomma, che la difficoltà stava nel conciliare questa monotonia con l’esercizio della ragione da parte della creatura che ripeteva la parola. Qui, allora, sorse immediatamente l’idea di una creatura ‘priva’ di ragione e capace di linguaggio; e, naturalissimamente, si presentò in prima istanza l’immagine di un pappagallo, ma fu subito soppiantata da quella del Corvo, in quanto egualmente capace di favella e infinitamente più consentaneo al ‘tono’ voluto (pp. 1072-1073).

Insomma, nella realizzazione dell’opera d’arte, il continuo incontro/scontro dialettico tra l’“intenzione formativa” dell’artista e i materiali e gli strumenti che egli adotta, costringe l’artista ad adattare e modificare continuamente la sua “intenzione formativa”, errando da una soluzione creativa all’altra, da un’invenzione all’altra, da una finzione all’altra, da ciò che il senso comune definisce “errore” ad un altro, fino a quando giunge a dare piena realizzazione alla regola che governa la singola opera.

- 1 Elhacham, E., Ben-Uri, L., Grozovski, J., Bar-On, Y. M., & Milo, R. 2020. Global human-made mass exceeds all living biomass. *Nature*, 588(7838), 442-444.
- 2 Schacter, D. L. 2001. *The Seven Sins of Memory. How the Minds Forgets and Remembers*. Boston: Houghton Mifflin.
- 3 Magni L., Marchetti G., Alharbi A. 2023. *Learnable Theory and Analysis*. Rome: Luiss University Press; Magni L., Marchetti G., Alharbi A. 2024. *Learnable Linguistics for Business Leaders*, Lecce: Youcanprint.
- 4 Blanchot, M. 1955, *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- 5 Marchetti, G. 1997. *La macchina estetica. Il percorso operativo nella costruzione dell'atteggiamento estetico*. Milano: Franco Angeli.
- 6 Pareyson, L. 1991. *Estetica. Teoria della formatività*. Milano: Bompiani.
- 7 Poe, E. A. 1990. *Tutti i racconti e le poesie*, a cura di C. Izzo. Firenze: Le Lettere.



Nota: questo testo è stato presentato in un mio webinar, disponibile su YouTube:

L'arte, palestra dell'errore. Di Giorgio Marchetti



Citation

Marchetti, G. (2025). L'arte, palestra dell'errore. Aletheia - A journal of literary and linguistic studies, I, Number 1. <https://doi.org/10.5281/zenodo.17384423>

TYPE: Essay